



HAL
open science

“Grand” artistes au service des arts “mineurs”, ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l’Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple)

Anne Perrin Khelissa

► **To cite this version:**

Anne Perrin Khelissa. “Grand” artistes au service des arts “mineurs”, ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l’Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple). Aziza Gril-Mariotte. L’artiste et l’objet, La création dans les arts décoratifs (XVIIIe-XXe siècle), Presses universitaires de Rennes, 2017, 978-2-7535-6630-9. hal-01553167

HAL Id: hal-01553167

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01553167>

Submitted on 23 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

« Grands » artistes au service des arts « mineurs », ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple)

Anne PERRIN KHELISSA

« Nos Académies ont fait naître des hommes illustres, qui nous ont acquis dans les arts une célébrité dont toute l'Europe reste d'accord. [...] Voilà nos richesses ; mais ne nous dissimulons pas non plus l'ineptie d'une multitude d'ouvriers, gens sans goût, sans principes, sans précision, livrés à un tâtonnement, à une routine d'opérations qui dégrade les projets les mieux conçus¹. »

Les manufactures somptuaires d'État (la Savonnerie, les Gobelins et Vincennes-Sèvres) et plusieurs manufactures royales (Beauvais, Aubusson, Felletin, *etc.*) entretiennent des liens étroits avec l'Académie royale de peinture et de sculpture. Depuis le XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle, nombreux sont les artistes académiciens qui fournissent des modèles, prennent la direction des ateliers, inspectent la production et assurent l'enseignement artistique des fabricants. Ce sont généralement leurs noms que l'historiographie retient, au détriment des ouvriers spécialisés en charge de l'exécution. Le Brun, Audran, Desportes, les Coytel, de Troy, Boucher, Falconet, les Lagrenée, Boizot, Vien, *etc.* font la réputation de ces établissements. Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) fait partie de ces artistes². Chef de la décoration à Vincennes-Sèvres entre 1751 et 1793, il infléchit un goût dans les ateliers et instaure plusieurs nouveautés, notamment dans le domaine des formes et de la petite statuaire³. Pourvoyeur de dessins, esquisses et tableaux pour la Savonnerie à partir de 1763, il tente d'accorder exigences de qualité et contraintes économiques, à l'heure où le secteur doit restreindre ses dépenses après le désastre financier causé par la guerre de Sept Ans⁴. Mais son

¹ BACHELIER J.-J., *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques. Prononcé par B. à l'ouverture de l'École gratuite de Dessin, le 10 Septembre 1766*, À Paris, De l'Imprimerie nationale exécutive du Louvre, 1792 (1^{ère} éd., 1789), p. 3-4.

² Sur Bachelier, voir principalement *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) : peintre du roi et de Madame de Pompadour*, cat. exp., Versailles, musée Lambinet, nov. 1999-mars 2000, Paris, Somogy, 1999.

³ PREAUD T., « Jean-Jacques Bachelier à la manufacture de Vincennes-Sèvres », *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806)*, *op. cit.*, p. 31-74.

⁴ Ce que n'indique pas le catalogue monographique cité précédemment. Sur ce point, voir VERLET P., *The Savonnerie : its history, the Waddesdon collection*, Fribourg, Office du Livre, 1982, p. 574-575.

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

action en faveur des arts décoratifs ne se limite pas aux grandes manufactures, et l'on souligne au contraire son apport dans la valorisation des arts et métiers de toutes les branches de l'industrie, avec la fondation en 1766 de son École royale gratuite de dessin⁵. Cette initiative, comme plusieurs autres éléments de sa carrière, signalent des avancées qui outrepassent les pratiques habituelles de ses confrères de l'Académie. Alors que le système des arts normalisé sous la surinspection de Colbert continue de prévaloir au siècle des Lumières, nonobstant des réorganisations⁶, Bachelier s'en démarque, avant que la Révolution ne le refonde en profondeur.

Dans le cadre d'une réflexion qui s'interroge sur les liens dialectiques entre beaux-arts et arts mécaniques, il nous paraît utile de revenir sur les modalités de l'engagement des artistes académiciens au bénéfice des arts manufacturés. Le cas de Bachelier est connu et l'on retiendra seulement les aspects novateurs de son action. Ils sont un moyen de mieux comprendre l'organisation en place sous l'Ancien Régime et les évolutions majeures qu'elle connaît dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Pour souligner l'originalité de sa démarche, nous prendrons en contre-point l'exemple de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)⁷. La comparaison n'est pas fortuite car Bachelier lui-même s'attache tout au long de sa vie à établir une filiation avec ce maître. Les deux hommes se connaissent puisque c'est Oudry qui présente Bachelier à l'Académie royale de peinture et de sculpture et sans doute le recommande à Vincennes. Bachelier participe à la somptueuse édition dite « de M. de Montenault » des *Fables* de La Fontaine illustrées par Oudry (1755-1759)⁸ et le rappelle à diverses reprises dans sa carrière, à travers ses estampes et ses écrits. Encore dans son portrait peint par Adolf Ulrich Wertmüller (1784, Paris, Institut Tessin), Bachelier exprime son désir d'utiliser et de dépasser tout à la fois le modèle d'Oudry ; ne tient-il pas dans sa main gauche

⁵ LEBEN U., *L'École gratuite de dessin (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004 ; LEBEN U., « La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », M. FAVREAU ET P. MICHEL (dir.), *L'objet d'art en France du XV^e au XVIII^e siècle : de la création à l'imaginaire*, Bordeaux, Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, 2007, p. 89-104.

⁶ Pour une approche générale sur l'administration des Bâtiments, qui est une surintendance de 1602 à 1708 et de 1716 à 1726, et une direction générale de 1708 à 1716 et de 1726 à 1791, voir BARBICHE B., *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, PUF, 1999, p. 241-244 et l'article du même auteur dans BELY L., *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1996, p. 140-142. On pourra également se rapporter à SARMANT T., *Les demeures du Soleil : Louis XIV, Louvois et la surintendance des Bâtiments du roi*, Seyssel, Champ Vallon, 2003 et, pour le domaine des manufactures, à MINARD P., *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*, Paris, Fayard, 1998.

⁷ Sur Oudry, voir principalement OPPERMAN H. N., *Jean-Baptiste Oudry*, New-York, Garland Publishing, 1977 et OPPERMAN H. N. (dir.), *J.-B. Oudry (1686-1755)*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, oct. 1982-janv. 1983, Paris, RMN, 1982.

⁸ La bibliographie sur cet ouvrage est trop longue pour être développée ici ; citons seulement la présentation générale donnée dans CHARTIER R., MARTIN H.-J., *Histoire de l'édition française. Tome II : Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard, 1990 (2^e éd.), annexes : « L'histoire de trois grands livres illustrés ».

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

des feuilles d'étude sur lesquelles on reconnaît un cheval ruant de la *Fable du cheval et du loup* qu'il avait présenté au Salon l'année même de la mort d'Oudry en 1755 ? La révérence intentionnelle au maître l'enorgueillit, le stimule et lui sert dans ses entreprises, compte tenu du succès et de la reconnaissance dont jouit l'artiste. Oudry, lui aussi, tient une place à part dans l'histoire des arts décoratifs. D'une fécondité exceptionnelle, l'artiste multiplie les modèles pour les manufactures, en même temps qu'il assume des postes de direction et de contrôle au sein de celles-ci, en particulier à Beauvais (1734-1754) et aux Gobelins (à partir de 1736)⁹. Son enseignement dépasse largement le cadre de l'institution académique¹⁰. Il officie sur les bancs de l'établissement autant que dans les jardins alentours à la capitale et dans les écoles de dessin. Toutefois, si son ascendant artistique sur la production décorative est bien plus vaste et durable que celui de Bachelier, il n'œuvre pas pour une amélioration du fonctionnement institutionnel à l'instar de ce dernier.

Deux axes de réflexion nous permettront de repérer dans l'attitude de ces deux hommes des positions divergentes à l'égard des arts manufacturés. Le premier a trait à la volonté, ou non, de marquer une paternité sur leurs créations, le second concerne les destinataires différents auxquels se voue leur investissement. À la prétendue opposition entre « arts majeurs » et « arts mineurs »¹¹, nous apporterons une réponse moins idéologique que structurelle.

Se faire connaître par le nom plutôt que par la renommée

Bachelier est un carriériste. Le terme est impropre pour l'époque, mais force est d'admettre que l'artiste emploie tous les moyens, y compris des manœuvres contestables, pour répondre à ses ambitions. L'affaire de sa double réception à l'Académie royale de peinture et de

⁹ Voir notamment OPPERMAN H. N., « Observations on the Tapestry Designs of J.-B. Oudry for Beauvais (1726-1736) », *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, n° 26-2, 1969, p. 41-71 ; OPPERMAN H. N., « Oudry aux Gobelins », *Revue de l'art*, n° 22, 1973, p. 57-65 ; OPPERMAN H. N., *op. cit.*, 1977. Une thèse de doctorat sur Oudry à Beauvais a été soutenue par Élodie Pradier en 2015 à l'Université Bordeaux – Montaigne (dir. Pascal-François Bertrand).

¹⁰ Il est élu professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 28 septembre 1743 ; sur son enseignement, nous nous permettons de renvoyer à PERRIN KHELISSA A., « Observer la connaissance de la peinture : Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », I. PICHET, *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014, p. 195-217, où se trouve la bibliographie correspondante.

¹¹ Si cette terminologie renvoie davantage à la littérature d'ascendance vasarienne – au XVIII^e siècle ce sont les expressions « arts d'agrément », « arts manufacturés » qui sont préférées –, il n'en reste pas moins que la conception distinctive que se forgent les beaux-arts continue d'exister à l'époque. Elle se construit au détriment de ce que nous appelons aujourd'hui les arts décoratifs ; sur ces tensions idéologiques que traduisent les textes et les discours artistiques, voir BOLOGNA F., *Dalle arti minori all'industrial design* (1972), Naples, Paparo Edizioni, 2009 ; MICHEL C., « Le goût contre le caprice : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », P. CECCARINI *et al.* (dir.), *Histoires d'ornement*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 203-214.

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

sculpture est étudiée¹². Reçu une première fois le 2 septembre 1755 comme peintre de fleurs, il se présente de nouveau le 1^{er} octobre 1763 dans le genre de l'histoire, afin de briguer des postes auxquels les « petits » genres n'autorisent pas l'accès. Il veut mettre toutes les chances de son côté pour voir aboutir son projet d'une école gratuite de dessin, et l'obtention des plus hautes charges du corps académique y contribue. Quelques mois après sa seconde réception, il devient adjoint à professeur, puis gravit les échelons en étant nommé professeur en 1770 et adjoint à recteur en 1792. En 1764, on lui permet de remplacer son morceau de réception de 1763 par un nouveau tableau, car le bruit court qu'il a fait peindre la première version par Jean-Baptiste Marie Pierre. Au défaut d'irrégularité s'ajoute un soupçon de médiocrité. Dans ses commentaires de Salons, Diderot ne cesse de vilipender ses compositions historiques. À l'exposition du Louvre de 1763, puis à celle de 1765, il interpelle l'artiste sur le ton du sarcasme : « Au pont Notre-Dame, au pont Notre-Dame ! » (où se vendent les mauvaises peintures) ; « Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin »¹³. Diderot n'admet pas que l'artiste sorte du genre auquel ses talents le prédisposent. D'autres critiques considèrent qu'il n'est pas digne de succéder à Oudry¹⁴. Ce dernier, reçu comme peintre d'histoire le 25 février 1719, choisit à l'inverse de se spécialiser dans la représentation d'animaux, de natures mortes et de paysages. Il préfère suivre cette branche du marché qui garantit des commandes plus nombreuses et plus régulières que celles réservées à l'histoire. Au fil du parcours de Bachelier – qu'il s'agisse de ses expériences artistiques ou techniques – le problème d'une attribution douteuse ressurgit. Se pose alors la question de savoir s'il est, ou non, l'auteur d'« inventions » dont il s'attribue lui-même l'origine, ou que d'autres semblent lui reconnaître. La polémique qui accompagne ses recherches sur la peinture antique à la cire, dite à l'encaustique, en est un exemple. Danielle Rice et Irène Aghion démêlent les raisons du plaidoyer qu'entreprend Diderot en faveur de Bachelier, cette fois-ci favorable à quelqu'un qui reste dans ses compétences¹⁵. En publiant en 1755, sous couvert d'un anonymat très relatif, *L'histoire et le secret de la peinture en cire*, Diderot donne à Bachelier la redécouverte de cette technique. En réalité, l'intention de l'ouvrage est moins de vanter les

¹² MICHEL C., *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève/Paris, Droz, 2012, p. 158-160.

¹³ DIDEROT D., *Œuvres. Tome IV : Esthétique-Théâtre*, éd. L. VERSINI, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 266, p. 340.

¹⁴ *Réponse à une lettre adressée à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux faite dans le grand salon du Louvre : le 28 août 1755*, s.l., s.n., s.d.

¹⁵ RICE D., « Jean-Jacques Bachelier et la redécouverte de la peinture à l'encaustique », *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806)*, op. cit., p. 67-74 ; AGHION I., « Le comte de Caylus, historien des techniques », I. AGHION, *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, musée des monnaies, médailles et antiques, déc. 2002-mars 2003, Paris, INHA, 2002, p. 83-89.

mérites de l'artiste que de contrer la démarche du comte de Caylus¹⁶. Le texte de Diderot insiste sur le caractère hasardeux et pragmatique de la trouvaille de Bachelier, qui remontrait à 1749, et dénigre la démonstration de Caylus qui s'appuie sur la traduction des sources antiques. Au moment où les fouilles campaniennes attisent le débat public et l'émulation entre artistes et amateurs, Bachelier est mis à contribution dans la querelle des anciens et des modernes, peut-être à son insu, mais d'une façon qui demeure ambiguë.

À propos des recueils de culs de lampes et fleurons « inventés » par Bachelier et gravés par Pierre-Philippe Choffard (1760 et 1762), tous deux extraits des *Fables* de la Fontaine illustrées par Oudry, nous avons soulevé plusieurs interrogations sur les références plus ou moins explicites introduites par l'artiste¹⁷. Sa détermination à laisser son nom à la postérité est certaine, dans un contexte où l'*authorship* émerge progressivement dans le domaine des modèles décoratifs¹⁸. Auparavant, décorateurs et ornemanistes ne constituent pas de catégories professionnelles à part entière¹⁹. Architectes, peintres, sculpteurs et artisans réalisent des dessins, qui sont ensuite largement exploités, sans que leurs noms apparaissent nécessairement. Le cas des œuvres fournies par les artistes académiciens aux manufactures d'État est sensiblement différent. Officiers d'un corps qui dépend, comme ces établissements, de la direction des Bâtiments, ils sont appelés à mettre leur génie artistique au service de la représentation monarchique et de la prospérité nationale²⁰. Telle est une des vocations premières des fondations d'académies. Ils reçoivent pour ce service un traitement périodique et/ou, à l'occasion de commandes, une rétribution déterminée. Les détails sont en principe inscrits dans les registres comptables et administratifs de la Maison du roi (comptes des Bâtiments, registres de livraisons, inventaires du Garde-meuble). Il n'est donc pas besoin,

¹⁶ Deux ans plus tôt, l'amateur avait présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture son *Mémoire sur la peinture à l'encaustique des anciens*, LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, 2015, t. VI, vol. 1, p. 233-281 (10 novembre 1753). Ses réflexions sur Pliny l'Ancien avaient déjà fait l'objet de conférences à l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres et ses expériences sur la peinture en cire remontaient à 1745. En 1755, il fait paraître, en collaboration avec Joseph-Michel Majault, son *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire* (Paris, chez Pissot, 1755).

¹⁷ PERRIN KHELISSA A., « Les collections de culs-de-lampes et fleurs de Jean-Jacques Bachelier, extraites des *Fables* de La Fontaine illustrées par Jean-Baptiste Oudry. Quel est le modèle ? », Paris, INHA, 12 fév. 2013, journée d'études *Ornements et décor. Du modèle à l'objet*, organisée par Jérémy Cerman et Julie Ramos, à paraître.

¹⁸ SCOTT K., « Art and Industry. A Contradictory Union : Authors, Rights and Copyrights during the *Consulat* », *Journal of Design History*, vol. 13, n° 1, 2000, p. 1-21.

¹⁹ FUHRING P., « Boucher et les dessinateurs d'ornement », E. BRUGEROLLES (dir.), *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, cat. exp., Paris, ÉNSBA, oct.-déc. 20013, Paris, ÉNSBA, 2003, p. 246-257.

²⁰ Le titre de Premier peintre confère à l'artiste une dignité et une responsabilité supplémentaires. Sur le cas singulier de l'éviction faite des modèles de Le Brun aux Gobelins sous la surintendance de Louvois, BERTRAND P.-F., *La peinture tissée. Théorie de l'art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

pourrait-on dire, de signer les œuvres²¹. Une fois livrés, les dessins, esquisses et peintures entrent sous la garde d'un conservateur qui est censé les inventorier. Ils sont utilisés de différentes façons : copies, adaptations, transpositions en différents médiums, conservation dans les fonds des manufactures en prévision de réemplois ultérieurs. Une grande mobilité s'observe entre les établissements dépendants des Bâtiments : les modèles circulent d'un atelier à l'autre, d'un fonds à l'autre, d'une manufacture parisienne à une manufacture régionale, *etc.* En conséquence beaucoup d'entre eux ont disparu et, quand ils sont conservés, la question de leur authentification reste épineuse.

Ainsi en est-il de la production décorative d'Oudry. Plus que ses modèles peints pour Beauvais et les Gobelins, dont les chercheurs en localisent un certain nombre, ce sont ses modèles dessinés et gravés qu'il est difficile d'identifier²². Les deux cents dessins et contre-épreuves qu'il fournit à Vincennes, mentionnés dans l'inventaire de la manufacture de porcelaine dressé en octobre 1752, sont perdus. Ce manque empêche de construire une recherche à partir d'un corpus initial cohérent. Le cas des gravures publiées par Gabriel Huquier soulève par ailleurs plus d'incertitudes qu'il n'en résout²³. Certaines paraissent sans nom d'auteur, à l'instar du *Livre des différentes espèces d'oiseaux de la Chine, tirés du Cabinet du Roy* (1737-1738), qui reprend les aquarelles du recueil des *Oiseaux de la Chine* (1735-1742) attribuées à Oudry depuis l'article de Charléty en 1930²⁴. Au vue des peintures décoratives d'Oudry²⁵, des planches ornementales dites de Watteau, Lajoüe ou Boucher pourraient sans doute lui être rendues, à l'exemple du *Livre nouveau de différents trophées, inventez par A. Watteau et gravés par Huquier* (1735). L'indétermination propre aux estampes d'ornement répond aux stratégies publicitaires des éditeurs qui veulent assurer le succès commercial de leurs publications. Elle n'entre pas forcément en contradiction avec l'intérêt des artistes. La diffusion libre de ses modèles décoratifs permet à Oudry d'accroître sa réputation, suffisamment établie pour qu'on y reconnaisse son style. Sa carrière

²¹ À ce sujet, on remarquera que François Boucher est particulièrement attentif à la signature, excepté dans le cas de ses modèles pour les Gobelins ; voir GUICHARD C., « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés et représentations*, n° 25, 2008/1, p. 47-77.

²² OPPERMAN H. N. (dir.), *J.-B. Oudry (1686-1755)*, *op. cit.* ; VITTET L., *Les Gobelins au siècle des lumières : un âge d'or de la manufacture royale*, cat. exp., Paris, Galerie des Gobelins, avr. 2014-janv. 2015, Paris, Swan, 2014.

²³ BEDART J.-F., « Gabriel Huquier, "bricoleur" d'ornements : de la rocaille au goût à l'antique », M. DECROSSAS, L. FLEJOU (dir.), *Ornements (XV^e-XIX^e siècles). Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA collections Jacques Doucet*, Paris, INHA/Mare et Martin, 2014, p. 228-239, où se trouve la bibliographie correspondante.

²⁴ CHARLETY G., « Un album d'aquarelles attribuées à Jean-Baptiste Oudry », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, n° III, 1930, p. 11-17.

²⁵ Notamment celles pour le château de Voré, SAHUT M.-C., « Grâce à une nouvelle disposition légale et à la générosité d'un mécène : un exceptionnel décor de Jean-Baptiste Oudry entre au Louvre », *Revue du Louvre*, n° 53, 2003, p. 13-19.

prolifère l'amène d'ailleurs à écarter une pratique autographique qui l'embarrasserait. En peinture, il se contente le plus souvent de retoucher les compositions, copies et réadaptations que réalisent les assistants de son atelier. À côté de la signature, l'artiste a d'autres moyens d'exercer son autorité artistique sur la production manufacturière. Il fait notamment nommer à la tête des fabriques des suiveurs qui prolongent son style, comme à la direction des ateliers d'Aubusson où il place Jean-Joseph Dumons²⁶.

Bachelier quant à lui ne se satisfait pas de voir mentionner son nom dans des publications. Il déploie un véritable appareil théorique pour faire la publicité de son œuvre, moins sur le terrain des beaux-arts qu'il délaisse face aux critiques, que sur celui des techniques et de l'instruction. Contrairement à Oudry, il écrit dans un français correct et s'avère particulièrement prolixe. Avec son *Mémoire historique de l'origine, du régime et des progrès de la Manufacture nationale de porcelaine de France... demandé par M. d'Angivillers, directeur-général, et remis, en 1781, par le citoyen Bachelier* (Paris, Delance, s. d.), il transmet le souvenir de ses différents apports pour l'établissement, s'attribuant par la même occasion (là encore de façon abusive) l'invention du biscuit de porcelaine en 1752. En publiant des ouvrages où il fait son éloge personnel, Bachelier élabore sa propre historiographie dans un domaine qui a négligé jusqu'alors les praticiens²⁷. Ses livres sur l'enseignement du dessin appliqué à l'industrie et, plus généralement, sur l'instruction publique, légitiment son École en même temps qu'ils lui confèrent une place non négligeable dans l'histoire de la pédagogie moderne. Il confie aussi à d'autres la tâche de l'encenser. Dans son article sur le discours de Jean-Baptiste Descamps qui a reçu le prix de l'Académie française en 1767, Aude Henry-Gobet confirme l'hypothèse selon laquelle le « citoyen » anonyme qui, un an plus tôt, avait « fait remettre à l'Académie Française [...] une médaille d'or, destinée à celui qui, au jugement de l'Académie auroit le mieux traité ce sujet » : l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers, n'est autre que Bachelier²⁸. Descamps, dans son discours, n'omet pas de faire valoir l'école de son confrère.

²⁶ BERTRAND P.-F., *Aubusson. Tapisseries des Lumières. Splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIII^e siècle*, cat. exp., Aubusson, musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson, juin-oct. 2013, Heule, Snoeck, 2013, p. 119-124.

²⁷ Dans son *Projet d'un cours public des arts et métiers* (Paris, Imprimerie royale, 1789, p. 25, note a), il écrit : « Ces noms [ceux des inventeurs] ont donc péri, parce qu'il ne s'est pas trouvé d'historien digne de nous les transmettre ».

²⁸ HENRY-GOBET A., « Entre normes pédagogiques et utilité sociale. "Sur l'Utilité des Établissements des Écoles Gratuites de Dessin" de Jean-Baptiste Descamps (1676) », T. W. GAEHTGENS, C. MICHEL, D. RABREAU et M. SCHIEDER (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 313-329 ; p. 316 pour la citation. Le discours de Descamps est publié dans le *Calendrier pour l'année 1790, à l'usage des élèves qui fréquentent l'École royale gratuite de dessin*, Paris, Imprimerie royale, 1790.

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

La fondation de l'École gratuite de dessin suscite des résistances chez certains membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture²⁹. Ouverte le 1^{er} septembre 1766, grâce à l'appui du lieutenant général de police de la ville de Paris, et non du directeur des Bâtiments, Louis XV la reconnaît officiellement en 1767, et Louis XVI renouvelle les lettres patentes à la suite de la réforme de Turgot en 1776³⁰. L'opposition que rencontre Bachelier tient au contexte mouvementé que connaissent les arts du dessin dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'organisation des communautés d'arts et métiers est en voie de transformation, et l'Académie royale de peinture et de sculpture entend défendre ses privilèges face à la concurrence que représente l'expansion des écoles de dessin sur le territoire³¹. Les ressources financières exceptionnelles dont bénéficie l'école de Bachelier, subventionnée par le roi et aidée par des bienfaiteurs privés, forment le point nodal autour duquel se crispe le conflit institutionnel. La date de ses principales publications montre que Bachelier les a utilisées pour sauver son établissement d'une suppression possible et pour rejoindre le rang des défenseurs de l'école publique³². L'entreprise est habile et se solde par une réussite : contrairement aux académies, dissoutes par décret de la Convention nationale le 8 août 1793, son école survit à la Révolution. L'étendue des visées de Bachelier montre qu'il dépasse la question de la formation des artisans pour embrasser celle de l'ensemble des citoyens. Outre la reconnaissance statutaire et sociale des gens de métiers, il prône une démocratisation du savoir artistique et technique, ce que n'a jamais entrepris Oudry.

Démocratiser l'enseignement et la production plutôt qu'œuvrer pour les élites

Oudry a tiré tous les avantages que représente, pour un académicien, une activité au service des manufactures : augmentation des revenus ; expansion du style par la reproduction des

²⁹ Elle reçoit néanmoins le soutien de Charles-Nicolas Cochin, MICHEL C., *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, *op. cit.*

³⁰ Elles sont publiées dans *Calendrier pour l'année 1790* précédemment cité.

³¹ Voir les nouveaux statuts de l'Académie présentés le 19 septembre 1777, qui renforcent ses privilèges, MICHEL C., *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, *op. cit.*, p. 126-129. Sur les écoles de dessin, voir surtout BIREMBAUT A., « Les écoles gratuites de dessin », TATON R., *Enseignement et diffusion des sciences en France au dix-huitième siècle*, Paris, Hermann, 1986, p. 441-476 ; BENHAMOU R., « L'éducation artistique en Province : modèles parisiens », RABREAU D. et TOLLON B. (dir.), *Le progrès des arts réunis 1763-1815, mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, Bordeaux, William Blake & Co., 1992, p. 91-99 ; LAHALLE A., *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006. Sur le cas de Marseille, où Bachelier est nommé vice-directeur de 1783 à 1792, voir l'article d'Émilie Roffidal dans le présent volume.

³² *Projet d'un cours public des arts et métiers* (Paris, Imprimerie royale, 1789) ; *Mémoire sur l'éducation des filles* (Paris, Imprimerie royale, 1789) ; *Mémoire sur les moyens d'établir avec économie le plus grand nombre d'Écoles primaires et secondaires* (Paris, Imprimerie nationale exécutive du Louvre, 1792). Dans ces années, paraît également une *Collection des discours de M. Bachelier, ... directeur de l'École royale gratuite de dessin, prononcés à l'occasion des distributions de prix... de cet établissement* (Paris, Imprimerie royale, 1790).

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

modèles et par le contrôle exercé sur la fabrication des œuvres ; perpétuation de ce style à travers l'encadrement des artisans. La sollicitation qui lui est faite en 1751-1753 par l'intendant du commerce de Lyon, Vincent de Gournay, d'arbitrer sur la création d'une école de la fleur en cette ville montre qu'il exerce un quasi-monopole sur ces questions en France³³. Son action se fait cependant dans le cadre défini par son institution de rattachement. Bachelier quant à lui profite des mêmes avantages (surtout celui de s'enrichir³⁴), mais il se désolidarise de l'Académie. Il a pris conscience des limites et défauts du système. Selon lui, le principal frein au progrès concerne l'apprentissage des ouvriers : les structures sont en nombre insuffisant, et les contenus délivrés sont inadaptés au monde des arts et métiers. L'« ineptie » dont il est question dans l'extrait présenté en ouverture de notre article est celle des ouvriers des corporations, qui n'ont pas accès à une formation raisonnée suivant les règles du bon goût. Au regard de la quantité des aspirants récipiendaires, la vingtaine de places gratuites cédées une fois par semaine aux futurs artisans par l'Académie de peinture et de sculpture et par l'Académie de Saint-Luc est insignifiante. Les écoles ouvertes au sein des manufactures sont généralement, soit réservées aux enfants d'ouvriers déjà en place, soit soumises à un *numerus clausus*. Par exemple, en 1750 à Beauvais, Oudry accorde à vingt personnes « extérieures » à la fabrique le droit d'intégrer l'école des apprentis tapissiers qui existe depuis 1720³⁵. Ces écoles liées à la production n'ont guère été efficaces³⁶. Les mille cinq cents jeunes élèves que l'école de Bachelier est en capacité de recevoir par semaine comblent une demande sociale et professionnelle pressante.

À l'ouverture massive de l'École royale de dessin s'adjoint un parti pris de vulgarisation pédagogique qui diffère des préceptes portés par l'Académie. Bachelier trace une voie médiane qui s'adapte aux compétences spécialisées des gens de métiers. Il entend les former, mais ne cherche pas à les doter d'un génie dont leur état les dispense. Ses programmes d'enseignement font l'objet d'une évolution notable, qui contrevient aux ambitions académiques fondés sur un principe d'excellence. Pour Oudry, comme pour Jacques-François Blondel qui en 1754 élargit le public de son école d'architecture aux artisans « ciseleurs, orfèvres, ébénistes [...] qui faute des premières notions de l'architecture, hasardent souvent

³³ ROLLE F., « Jean-Baptiste Oudry, peintre. Observations, avis et lettres de cet artiste sur l'établissement d'une école de dessin à Lyon (1751-1753) », *Archives de l'Art Français*, n° II-2, 1862, p. 51-72.

³⁴ Sur sa fortune, *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806)*, *op. cit.*, p. 17-19.

³⁵ LOCQUIN J., « L'école gratuite de dessin fondée à Beauvais par J.-B. Oudry en 1750 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, n° 2, 1912, p. 140-143.

³⁶ Pour un rappel, et afin de limiter les références bibliographiques, revenons à la synthèse de VACHON M., HAVARD H., *Les Manufactures nationales. Les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris, G. Décaux, 1889.

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

des formes vicieuses, peu correctes, absurdes, singulières [...] »³⁷, c'est le « grand » art, entendu les beaux-arts, qui doit assumer un rôle prescriptif pour les arts décoratifs³⁸. Or une telle aspiration est parfois inopérante. Pour preuve : le différend d'Oudry avec les entrepreneurs de la manufacture des Gobelins³⁹ – qui n'est pas sans rappeler celui que rencontre Le Brun au siècle précédent⁴⁰. Oudry veut appliquer à la tapisserie les mêmes principes sur la couleur et les nuances du coloris qu'en peinture, sans tenir compte des difficultés que représente une transposition selon les procédés du tissage⁴¹. À l'inverse, Bachelier part d'une réalité technique pour concevoir ses modèles. Dans le mémoire de paiement remis au comte d'Angiviller en avril 1775, il fait état d'une demande de Jacques-Germain Soufflot datant de 1763 d'inventer des dessins « suivant [d]es vues économiques »⁴². Bachelier y reconnaît « l'indispensable nécessité de changer le genre des dessins et des tableaux pour vaincre la difficulté des lignes courbes tracées sur une chaîne plus forte avec des points plus gros ». Quantité d'exemples de l'intelligence technique de Bachelier peuvent être donnés : Nicolas Joubert de l'Hiberderie, dans son livre sur *Le dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* (Paris, S. Jorry, 1765), en fournit de piquants témoignages⁴³ ; les peintures sur porcelaine que Bachelier présente aux Salons le corroborent. La nécessité que défend Bachelier d'une application spécifique des règles de l'art au savoir-faire spécialisé des ouvriers se traduit par un autre changement. Il confère aux estampes un rôle primordial dans l'enseignement, mais aussi dans la production manufacturière⁴⁴. Ayant observé à ses débuts à Vincennes que les décorateurs sont incapables de traduire en porcelaine les compositions peintes, il concourt à augmenter les collections d'estampes de la manufacture, alors que les modèles originaux sont préférés au sein des grandes manufactures. Geoffrey de Bellaigue, dans ses articles sur les sources artistiques de l'établissement, signale qu'en 1762, quarante-huit estampes sont acquises par l'artiste pour servir aux décorateurs, et qu'en 1764 et 1765, un total de trois livres de trophées et trente-quatre estampes sont encore

³⁷ BLONDEL J.-F., *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture...*, Paris, C.-A. Jombert, 1754 ; lu à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 28 juin 1754, LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), *op. cit.*, t. VI, vol. 1, p. 359-360.

³⁸ Sur cette mission, dans le contexte de la critique contre le rocaille, voir MICHEL C., « Le goût contre le caprice : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 203-214.

³⁹ Il a lieu en 1750 ; l'épisode est rappelé dans VITTET L., *op. cit.*, Paris, Swan, 2014, p. 22-23.

⁴⁰ Évoqué dans SARMANT T., *op. cit.*, p. 97.

⁴¹ Le conflit se double d'un aspect social : les chefs d'ateliers des Gobelins refusent de se subordonner à un artiste venu d'une manufacture inférieure, celle de Beauvais, OPPERMAN H. N., « Oudry aux Gobelins », *op. cit.*

⁴² AN, O1 2056 ; cité dans VERLET P., *op. cit.*

⁴³ MILLER L. E., « Representing Silk Design. Nicolas Joubert de l'Hiberderie and *Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* (Paris, 1765) », *Journal of Design History*, vol. 17, n° 1, 2004, p. 29-53.

⁴⁴ Sur les recueils de modèles conservés dans les collections Doucet de la Bibliothèque de l'INHA, LEBEN U., *op. cit.*

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

achetés⁴⁵. Pour Bachelier, la gravure est le médium le plus apte à constituer un guide fiable pour l'exécution, dans tous les secteurs de l'artisanat.

Il considère qu'il faut se mettre au niveau d'ouvriers qui, pense-t-il, bien que dépourvus de facultés d'imagination et d'abstraction, n'en sont pas moins capables de développer un génie technique indispensable à la société des Lumières. Cette approche prend la forme d'un manifeste dans son *Projet d'un cours public des arts et métiers* de 1789. L'indigence de l'enseignement académique est dénoncée. Le reproche s'étend au *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) dont les illustrations lui paraissent insuffisantes à une bonne compréhension des procédés et mécanismes. Ainsi suggère-t-il de créer une « Encyclopédie mise en action », où des démonstrations vivantes accompagneraient l'explication des définitions et des planches descriptives. Ce souhait, partagé par d'autres de ses contemporains, préfigure l'ouverture du conservatoire des arts et métiers, que l'abbé Grégoire rend public dans la séance de la Convention nationale du 29 septembre 1794⁴⁶. L'initiative suppose une réorganisation du rapport entre académiciens et ouvriers. Ce dernier, une fois bien formé, peut prétendre à un statut inédit dans l'ordre de l'ancienne hiérarchie. Il prend une part active, socialement (puis juridiquement) reconnue, aux côtés du savant, qui n'est dès lors plus le seul chef imposant ses vues aux ouvriers. Reprenons l'exemple d'Oudry : quand il émet ses avis sur l'école de la fleur de Lyon, il insiste sur l'obligation de placer à la direction un « maître particulièrement versé dans ce genre, tant comme peintre de fleurs que comme dessinateur d'étoffes », précisant qu'il doit être le « chef unique ». Il peut éventuellement être aidé par des conseillers, qui soient toutefois pris en dehors des fabricants et des entrepreneurs⁴⁷. On comprend mieux pourquoi l'institutionnalisation progressive de l'invention technique au XVIII^e siècle contient en germes une remise en cause du système des arts monarchiques consolidé par les académies⁴⁸. En créant une école dont l'enseignement est suffisamment raisonné et unifié pour répondre aux attentes des artisans, y compris ceux des corporations qui, même avant leur abolition définitive en mars 1791, l'intègrent⁴⁹, Bachelier érige un établissement qui entre en rivalité avec l'Académie de peinture et de sculpture. La violence des propos de Quatremère de Quincy à l'encontre de son école trahit, derrière

⁴⁵ BELLAIGUE G. de, « Sèvres Artists and their Sources I : Paintings and Drawings », « Sèvres Artists and their Sources II : Engravings », *The Burlington Magazine*, n° 122, octobre 1980, p. 666-681 et p. 748-762.

⁴⁶ FONTANON C., « Les origines du Conservatoire des arts et métiers et son fonctionnement à l'époque révolutionnaire, 1750-1815 », *Les Cahiers d'histoire du Cnam*, n° 1, 1992, p. 17-44.

⁴⁷ ROLLE F., *op. cit.*, p. 65-66.

⁴⁸ HILAIRE-PEREZ H., *L'invention technique au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000, en particulier p. 160-169.

⁴⁹ Sur le « contrat » qui lie l'école de Bachelier aux corporations, du fait notamment de leur soutien financier, voir LEBEN U., *op. cit.*

Extrait de : *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, dir. A. Gril-Mariotte, actes du colloque de Mulhouse, 2015, Rennes, PUR, 2018, p. 27-39.

l'argument théorique, une exaspération devant le poids institutionnel qu'elle a acquis. Dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France, suivi d'un plan d'Académie ou d'école publique et d'un système d'encouragement* (Paris, 1791), il la juge comme « une institution bâtarde », « séparée du tronc ». Même si la supériorité artistique des anciens membres de l'Académie – regroupés sous l'égide de l'Institut de France puis de l'École des beaux-arts – ressurgit au XIX^e siècle⁵⁰, elle ne s'exerce plus de façon hégémonique : la collaboration des ingénieurs et des artisans est désormais acquise.

Oudry et Bachelier ont des personnalités et des vies fort distinctes, si bien que beaucoup des écarts observés s'expliquent par des traits de caractères et des cheminements différents⁵¹. Tous deux aspirent à la réussite sociale, mais les finalités qu'ils donnent à leur activité divergent. Il a été reproché à Bachelier d'être mu par l'appât du gain. Ses réformes en faveur des ouvriers soulèvent ce paradoxe : elles profitent au plus grand nombre tout en construisant sa fortune personnelle. Son souhait d'ouvrir un magasin de porcelaines de Sèvres à Paris, à côté du circuit restreint des livraisons et des ventes de la manufacture, montre qu'il aspire à servir ses intérêts familiaux autant qu'à élargir la clientèle de l'établissement⁵². Dans l'idée que l'Académie de peinture et de sculpture se forge de l'artiste depuis le XVII^e siècle, un tel penchant signale un défaut moral et artistique. La portée idéologique des commentaires de Diderot devient explicite dans cet extrait :

« Il a déposé le titre et les fonctions d'académicien pour se faire maître d'école ; il a préféré l'argent à l'honneur ; il a dédaigné la chose pour laquelle il avait du talent [la peinture de fleurs et d'animaux], et s'est entêté de celle pour laquelle il n'en avait point [la peinture d'histoire]. Ensuite il a dit : “Je veux boire, manger, dormir, avoir d'excellents vins, des vêtements de luxe, de jolies femmes ; je méprise la considération publique”. – Mais, M. Bachelier, le sentiment de l'immortalité ? – Qu'est-ce que cela ? Je ne vous entends pas. – Le respect de la postérité. – [...] M. Bachelier, vous avez raison, c'est moi qui suis un sot, on ne donne pas ces idées à ceux qui ne les ont pas⁵³. »

⁵⁰ Voir l'article de Sébastien Quéquet dans le présent volume.

⁵¹ Le principal témoignage sur la personnalité d'Oudry est sa *Vie* rédigée par Louis Gougenot et présentée à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761, LICHTENSTEIN J. et MICHEL C. (dir.), *op. cit.*, t. VI, vol. 2, p. 632-666.

⁵² Il propose l'établissement de ce magasin, en 1758, au nom de M^{me} Robineau, l'épouse de son premier maître, avec qui il a une liaison, *Jean-Jacques Bachelier (1724-1806)*, *op. cit.*, p. 17-19.

⁵³ Salon de 1767 ; DIDEROT D., *Œuvres*, *op. cit.*, p. 591-592.

Ainsi l'opposition entre beaux-arts et arts mécaniques trouve son expression dans la littérature artistique, et se nourrit d'une certaine image de l'artiste idéal. Du point de vue des pratiques, elle demande à être nuancée. Pour les artistes académiciens, la production manufacturière n'est en rien un domaine subalterne : elle recèle de nombreux avantages et pallie en un sens à l'inapplication professionnelle inhérente au statut de l'Académie royale de peinture et de sculpture⁵⁴. Elle est noble parce qu'elle se voue à la gloire du souverain et la richesse de la nation. La comparaison entre Oudry et Bachelier montre que leur comportement à l'égard des arts manufacturés s'adosse à un fonctionnement institutionnel spécifique, en pleine mutation à la génération de Bachelier. Le contexte de consommation des objets d'agrément change par ailleurs au cours du XVIII^e siècle : la production doit répondre à une demande plus forte, de la part d'une clientèle qui se diversifie et s'élargit à de nouvelles classes sociales. La compétition avec l'Angleterre est parallèlement un facteur qui oblige artistes et artisans à prendre la voie de l'innovation et de l'industrialisation. Les positions que défend Bachelier – dont celle de condamner les privilèges au fondement du système d'Ancien régime – indiquent qu'il est un agent, au moins un partisan, d'une modernité qui repense l'organisation sociale. C'est donc plutôt à l'endroit d'une nouvelle configuration hiérarchique entre académiciens et artisans qu'il convient de repérer une tension conflictuelle possible entre « arts majeurs » et « arts mineurs ».

⁵⁴ On pourra prendre l'exemple de Jean-Baptiste Huet, développé par Aziza Gril-Mariotte dans le présent volume.